

## Quelques aspects théoriques de l'art de la nouvelle

D'aucuns définissent la nouvelle comme un roman en raccourci et ont tendance à mépriser le genre, en revanche, d'autres considèrent qu'elle est l'exercice littéraire le plus exigeant.

La question est de savoir si la nouvelle serait vraiment « le parent pauvre »<sup>1</sup> du roman ou bien plutôt un récit bref de plein droit parmi les autres genres narratifs.

En France, ce fut Mérimée qui fixa les règles du genre de la nouvelle pour ensuite l'élever au rang de l'art. Selon les avis concordants d'un certain nombre de théoriciens (Jean-Michel Adam, Jean-Pierre Aubrit, Dominique Combe, Thierry Ozwald, Jean-François Payfa, Yves Stalloni) la nouvelle résiste plutôt bien à l'« impérialisme » du roman. En effet, le critère de brièveté de la nouvelle est l'un de ses traits principaux d'opposition au roman, même si cette brièveté demeure objectivement problématique. Par ailleurs, l'impératif de densité caractérise d'autres formes brèves, tels le conte ou la fable. C'est alors que la limite entre conte, fable et nouvelle est des plus floues. Toutefois, la délimitation et la comparaison des similitudes et des discordances de ces genres narratifs brefs dépassent les objectifs de cette étude.

La brièveté de la nouvelle est donc un élément attractif pour le lecteur avisé, soucieux des critères de l'esthétique et de la longueur. Cependant, la nouvelle doit répondre à d'autres caractéristiques, plus essentielles, car elle exige des sujets clairs et entraînants qui captivent immédiatement l'intérêt du lecteur.

En fait, la nouvelle c'est le récit d'une aventure : elle raconte une tranche de vie, en un épisode dénué de digressions et de descriptions encombrantes. Le style novellistique par excellence est incisif et précis, les phrases sont courtes, les mots simples, ce qui n'exclut pas la richesse de l'expression. Sobriété, pureté et concision sont les critères d'une bonne nouvelle « qui atteindra la perfection si la chute en est surprenante et inattendue »<sup>2</sup>.

La nouvelle est donc une sorte de récit bref, mettant en scène peu de personnages, et dont l'intensité résulte d'un fait divers inattendu. Polysémique, le mot « nouvelle », qui recouvre le récit de fiction inventé par un écrivain, mais aussi les événements de l'actualité relatés par la presse, invite à rapprocher la nouvelle et le fait divers. Pourtant, les nouvelles littéraires et les nouvelles d'information

<sup>1</sup> L'expression est utilisée par AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997.

<sup>2</sup> PAYFA, Jean-François, *L'art de la nouvelle*, Gerpinnes, Éditions Quorum, 1999, p. 30.



générale n'appellent pas le même processus de lecture : « Dans le premier cas, la nouvelle est investie par l'imaginaire, le lecteur éprouve le plaisir de la fiction, alors que dans le second cas, elle se leste de réalité : le lecteur fait l'expérience d'événements qui pourraient lui advenir<sup>3</sup>. »

Les théories, qui tentent de décrire le genre de la nouvelle pourtant difficilement identifiable, sont multiples. Dans la réflexion d'Yves Stalloni les particularités propres de ce genre sont ramenées à trois<sup>4</sup>.

La première constatation est relative à l'unité d'action. À l'image de l'art dramatique, l'argument de la nouvelle peut fréquemment être résumé en une courte phrase : « Dans sa dix-huitième année, elle prit pour époux un propriétaire terrien originaire du Bácska<sup>5</sup>. »

L'acmé narrative ou le point culminant se situe au bout du processus narratif de la nouvelle. Selon Thierry Ozwald, son moment est de plus haute intensité dramatique. En fait, l'acmé narrative représente nécessairement un événement majeur qui empêche tout véritable développement narratif ultérieur<sup>6</sup>.

Contrairement au principe d'Ozwald, les auteurs du *Vocabulaire de l'analyse littéraire*<sup>7</sup> font la différence entre l'acmé narrative et l'acmé stylistique. Ils proposent que l'acmé soit réservée à l'étude de la mélodie de la phrase pour mettre au jour des effets expressifs. Ils avertissent également que nous ne devrions pas substituer « acmé » à « apogée », qui désigne notamment – comme nous l'avons déjà évoqué plus haut – un moment de grande intensité dramatique dans le récit.

La deuxième particularité selon Stalloni, propre à la nouvelle touche à la narration monodique. Dans ce cas, la conduite du récit est, dans la nouvelle, largement simplifiée. À une seule voix, à un seul narrateur revient la prise en charge de la diégèse. Le narrateur la conduit de l'état initial (EI) à l'état final (EF). C'est sur le principe de la narration monodique que repose la structure d'« enchâssement » qui régit l'organisation de récits comme le *Décameron* ou l'*Heptaméron*. C'est par ce moyen aussi qu'une nouvelle peut s'insérer dans une fiction plus grande comme les récits qui interrompent le dialogue dans *Jacques le fataliste*.

La nouvelle, [...] exclut (ou raccourcit) la description ou le portrait ; elle participe à l'esthétique de la brièveté et cultive la surprise, concentrée souvent dans l'épilogue.

<sup>3</sup> ÉVRARD, Franck, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997, p. 41.

<sup>4</sup> STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Dunod, 1997, p. 73–75.

<sup>5</sup> KOSZTOLÁNYI, Dezső, « Élisabeth », in *L'œil-de-mer*, traduit du hongrois sous la dir. de Jean-Luc Moreau, Paris, POF, 1986, p. 88.

<sup>6</sup> OZWALD, Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, p. 139–152.

<sup>7</sup> BERGER, D., – GÉRAUD, V., – ROBRIEUX, J.-J., *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, Paris, 1994, p. 3–4.

Enfin, elle supprime les préparatifs, les mouvements d'approche pour commencer *in media res* et arriver plus vite à la crise et au dénouement<sup>8</sup>.

Le troisième volet de la réflexion stallonienne concerne l'ambition de vérité dans la nouvelle. À la différence du conte, la nouvelle donne une vision du monde présentée comme fidèle. Il existe un rapport entre la nouvelle et la société, le sujet parlant ou le narrateur-personnage raconte sa vérité. À côté des lois esthétiques déjà mentionnées plus haut (brièveté, compte rendu d'un fait, crise) il conviendrait de relever la mention de la vérité qui rapprocherait la nouvelle de l'apologue médiéval, récit bref souhaitant d'illustrer une leçon de morale, ou, à l'opposé chronologique, le fait divers – dont il était question plus haut – qui entend révéler lui aussi une vérité immanente : « Cette vérité [...] permet au personnage, jeté dans la nudité de son expérience, d'aller à la rencontre d'une vérité subjective, celle de son moi (Flaubert, Maupassant, Tchekov, Pirandello, Arland...) »<sup>9</sup>.

Une analyse profonde devrait prouver ou non si ces trois critères résistent à un examen comparatif.

Thierry Ozwald se propose également d'établir les critères de la nouvelle. Il se demande s'il existe vraiment deux types de nouvelles, à savoir les nouvelles anecdotiques, dramatiques et celles « où il ne se passe rien ». Ce classement s'apparente à la typologie élaborée par Jean-Michel Adam<sup>10</sup>.

Dans l'approche linguistique d'Adam la nouvelle présente des modes de composition variés : de la nouvelle narrative qui raconte une histoire à la nouvelle non-narrative dépourvue d'intrigue. À la suite des « nouvelles-anecdotes » ou « nouvelles courtes » de Mérimée et de Maupassant, le XX<sup>e</sup> siècle voit émerger un nouveau type de nouvelles, la « nouvelle-instant » : « L'essentiel de la nouvelle ne réside plus dans une intrigue qui se construit et se développe, mais dans la seule évocation de l'instant »<sup>11</sup>.

L'« instant » évoqué correspond à un moment décisif dans la vie d'un personnage sous forme de crise, de prise de conscience ou de révélation. Ce qui importe alors, c'est moins le déroulement chronologique d'une histoire que le type de comportement adopté à cet instant précis par le (ou les) personnage(s) concerné(s).

Thierry Ozwald reprend les termes que René Godenne utilise dans son étude portant sur *La Nouvelle française*<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> STALLONI, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>10</sup> ADAM, Jean-Michel – REVAZ, Françoise, « chap. 17 », in *L'analyse des récits*, Poitiers, Seuil, 1996.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>12</sup> OZWALD, *Op. cit.*, p. 170.

En fait, il distingue la « nouvelle-histoire » de la « nouvelle-instant », donc il analyse en vérité la dichotomie implosif / explosif. Cette distinction s'exerce selon que l'accident central du récit qui correspond aussi à son acmé dramatique est visible ou caché, spectaculaire ou non, que l'explosion est interne ou externe. Dans cette perspective, *Le Paravent*, œuvre de Daniel Boulanger appartient à la catégorie des nouvelles implosives et *Le Nez* de Gogol à celle des nouvelles explosives. La « nouvelle-instant » n'est pas foncièrement distincte de la « nouvelle-histoire », en ce sens qu'elle repose sur les mêmes ressorts dramatiques. Elle minimalise simplement l'action, la réduit à l'extrême : « Quelles que soient les modalités narratives choisies, toutes les nouvelles sans exception se conforment au principe d' " instantanéité ", qui ne relève pas en l'occurrence d'un choix esthétique, mais qui se trouve inscrit dans leur structure même<sup>13</sup>. »

Jean-Pierre Aubrit se réfère également à René Godenne et insiste de son côté sur la mode de la « nouvelle-instant » opposée à la « nouvelle-histoire ». Il constate que le point de gravité du récit se déplace du chronologique au psychologique, et le nouvelliste structure moins son récit sur l'axe vertical de la narration et le ramifie plutôt sur l'axe horizontal de la perception et de la conscience.

Étiemble distingue, pour sa part, trois critères définitionnels, à savoir la longueur, la vérité (cf. : la 3<sup>e</sup> particularité, celle de « l'ambition de vérité » de la nouvelle chez Stalloni) et l'impassibilité<sup>14</sup>.

Nous sommes contraints de constater que ces définitions proposées ne sont pas pleinement satisfaisantes. En effet, la longueur ne permet pas d'établir clairement la frontière roman / nouvelle. Néanmoins, la longueur d'une nouvelle peut être évaluée en fonction de l'exigence dramatique de brièveté, par conséquent la notion de longueur reste un critère d'évaluation assez vague.

Le critère de « vérité » ne résiste pas davantage à un examen comparatif. Sans être absolu, il manifeste le désir de « retrouver un certain ordre des choses, la cohérence du Moi et du monde »<sup>15</sup>.

À la lecture de *L'Esquisse mystérieuse* d'Erckmann et Chatrian, de *L'Intersigne* de Villiers de l'Isle-Adam, de *La maison magnifique* de Henri de Régnier ou de *Qui sait ?* de Guy de Maupassant, etc., peut-on dire que la nouvelle fantastique tende au « vrai » ?

Dans le récit de Régnier, par exemple, la limite entre le naturel (le « monde réel ») et l'étrange (le « merveilleux ») est difficilement saisissable. Il y a certes, des éléments proches de l'occultisme tels que le jeu de cartes, la transfiguration des figures peintes ou le narrateur-personnage (M. d'Amercœur) possédé par une force démoniaque qui lui fait dire le propos fatidique, adressé à la joueuse

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.* Cf. p. 7–47.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 47.

(Mme de Sérences) : « Tout, Madame, [...] tout, contre votre ombre<sup>16</sup> ! » Elle est également une passionnée du jeu et est influençable car elle ne peut résister, tout comme son partenaire, à la tentation de la « Bible du diable ».

Nous venons de prendre le cas de la nouvelle fantastique. La question reste la même : tend-elle vers plus de vérité, tend-elle effectivement au « vrai » ? En fait, le paradoxe de ce type de narration est que dans le fantastique sont présentés comme réels des épisodes par ailleurs incompatibles avec le réel.

Le critère d'impassibilité n'est pas satisfaisant non plus. Il stipule que le narrateur de la nouvelle conserve une certaine distance vis-à-vis de son récit afin de tenter de désorienter son lecteur. Cependant, dans la nouvelle il n'est d'impassibilité que feinte : « Ce sont là les dispositions d'un narrateur qui cache son trouble [...] jusqu'au moment [...] du paroxysme dramatique du récit, qui est aussi celui de la crise d'identité du Moi<sup>17</sup>. »

Dans la nouvellistique du XX<sup>e</sup> siècle on distingue deux tendances contraires : la nouvelle « radicale », une sorte de « nouvelle pure » (Camus, Kafka, etc.), elle renforce l'intensité et l'expressivité et assure la survie à la nouvelle « expressionniste » (Tchékov, etc.). Cette tendance est confrontée à la nouvelle « régressive » se rapprochant du conte ou de la pseudo-nouvelle. Dans ce cas, la nouvelle « régresse » vers le conte, et attaque les principes d'un genre constitué où les frontières entre conte et nouvelle font semblant de disparaître (Le Clézio, Michel Tournier, etc.).

La nouvelle moderne et la nouvelle contemporaine surtout prennent pour objet du récit l'écriture elle-même. Cette « aventure de l'écriture » est consciente de l'altérité problématique, propre au genre. Les analystes prennent en considération au moins deux critères de la nouvelle : le souci du réalisme et la dramatisation critique. Le premier reflète la « passion du monde extérieur », c'est-à-dire, « l'ancrage dans le réel ». Nous venons de voir que cet « ancrage dans le réel » devient problématique à cause de la fictionnalité des épisodes narrés.

Le second critère évoqué de la nouvelle est plus directement lié à sa nature « performative » ; elle se construit comme un espace de réalisation ou de manifestation du Moi. On le considère comme le lieu ou le théâtre (« dramatisation critique ») d'une crise de la perception. Cet événement capital, ce moment critique – qui, certes, est celui de la désillusion et dévoile l'absurdité du monde – « est précisément le moment phénoménologique de la nouvelle »<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> RÉGNIER, Henri de, *La maison magnifique*, in *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Corti, 1987, p. 335.

<sup>17</sup> OZWALD, *Op. cit.*, p. 47.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 36.

Par conséquent, la nouvelle fait fonctionner des stratégies dramatiques : l'espace, la temporalité, la psychologie des personnages, les situations, etc. Ce tout cohérent doit amener le lecteur vers l'événement capital, vers l'acmé dramatique.

Dans cette étude nous avons eu pour objectif de présenter quelques aspects théoriques de la nouvelle en France. Les critères de la longueur, de l'ambition de la vérité et de l'impassibilité sont des notions qui appartiennent au domaine esthétique du récit. Leur application à l'analyse des nouvelles ne paraît pas pertinente.

En revanche, l'approche phénoménologique, liée à la dramatisation critique, permet de mieux maîtriser les différentes stratégies dramatiques menant à l'acmé narrative, événement capital de la nouvelle.

Cette analyse nous a également permis de tracer les limites entre la nouvelle et les autres genres de la fiction narrative, tels le roman et le conte. À l'époque de la domination de l'approche herméneutique et narratologique du texte, la notion de genre est toujours présente et contribue efficacement à l'interprétation des œuvres.